

Un performer uruguayo en Nueva York: *Atlantic Casino* de Roberto Echavarren

Irina Garbatzky
Universidad Nacional de Rosario-CONICET

Resumen

Este trabajo indaga una experiencia de cruce entre *performance*, cine y poesía mediante una investigación sobre *Atlantic Casino*, de Roberto Echavarren, filme realizado a partir del poema homónimo del autor. Las problemáticas que abordamos son: 1. la escritura en un territorio y lengua ajenos, 2. la utilización del *rock glam* como discursividad del *underground*, que, si bien toma elementos en el marco de la reactivación de la vanguardia norteamericana, se distancia de todo planteo artístico crítico elitista para procesar con elementos de la cultura popular la construcción de nuevas subjetividades sociales, 3. los vínculos de estas subjetividades con el neobarroco.

Palabras clave: poesía uruguaya – Roberto Echavarren – performance – videopoesía – neobarroco

I.

Entre fines de 1960 y hasta principios de los 90 Roberto Echavarren vive en Londres y luego en Nueva York. La decisión de exiliarse se debía a la búsqueda de modos de vida imposibles en el Uruguay de entonces. “Para mí”, sintetiza, “la razón por la que habitaba esos países era el despliegue estilístico ligado a nuevos modos de vida que tenían que ver con la música de *rock*” (2000: 239). Con esto, se refería al quiebre generado por el *rock*, con su creación de condiciones alternativas de concebir al cuerpo. Desde las caderas de Elvis hasta los pelos largos del *heavy metal*, los rockeros habían incorporado prácticas en la construcción de la imagen que habilitaban la resistencia a los modelos de género dominantes, marcando un nuevo período en la genealogía de lo andrógino.

Podemos imaginar a Echavarren en ese cruce entre Londres y Nueva York en la década del 70, donde el *rock glam* surgía como la tendencia más marginal dentro de la contracultura. A oposición del naturalismo *hippie*, los *glam* inquietaban con su carga de artificialidad y maquillaje. Estos músicos –cuya historia, conjeturada en la película *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998), unía a Oscar Wilde con David Bowie, Iggy Pop y Lou Reed– aun teniendo “crenchas” femeninas y pantalones ajustados tampoco llegaban a imitar ni a hombres ni a *travestis*.¹ La noción de arte se equivalía con la expresividad corporal. Como los dandis, los rockeros buscaban volver artísticos a los modos de la vida, sin distinguir entre lo cotidiano y la escena. La construcción de su estilo desestabilizaba, además, la normativa de aspecto y gestualidad impuesta por la moda.

No es menor el hecho de que para encontrarse con estas subjetividades Echavarren debiera trasladarse. Al hacerlo imitó un movimiento de fuga, que según Amir Hamed (1996) fue característico de la poética uruguaya del siglo XX.² En su caso, la retirada del cuerpo fue reforzada por el autoritarismo de las nociones de corporalidad vigentes.³

¹“Los *rockers*”, dice Echavarren, “son creativos no en un orden segundo, meramente *camp*, o *kitsch*, como las dos grandes figuras de la homosexualidad; son creativos en un sentido ‘auténtico’: valen las concreciones singulares –ningún mutante debería ser idéntico a otro– [...]”. (2008: 79).

²Según Hamed, la “rareza” de los escritores uruguayos residió en no poder encontrarse con un territorio que siempre se les presentó incierto, en tanto conformó un margen peculiar con lenguajes heteróclitos (el tango, la

Atlantic Casino fue escrito primero en inglés y luego traducido por él mismo al español. La extraterritorialidad que marca estos desplazamientos se hace extensiva al género: en 1989 Echavarren realiza un medimetraje homónimo, en el cual rockeros *glam* recitan el poema. De esta manera el problema de la traslación o traducción se torna fundamental en su poética, no sólo a causa de su mudanza geográfica y lingüística sino por los movimientos *entre* formas expresivas. Se trata de una pregunta que con el curso de los años irá reiterándose: cómo situar al lenguaje poético *desde* el cine, el teatro, el ensayo, la *performance* artística o el *rock*.⁴

II.

Es posible que en la transición del poema escrito a la *performance* Echavarren se haya encontrado con algunos contratiempos. Como señala Ana Porrúa (2006), la puesta en voz de la poesía siempre se inscribe en una tradición de recitación y escucha, que muchas veces excede las marcas dejadas por el poema escrito. La lectura en voz alta puede o no respetar los tonos que el poema propone e incluso transfigurar el horizonte histórico en el cual se escribió.⁵

Esto significaría que quien pone en voz alta un poema vuelve a elegir, en la medida de sus posibilidades, la *familia sonora* en la que quiere participar. Este momento de recreación vocal, de cierto grado de apertura, también implica un cierre, ya que condensa, finalmente, en la voz de quien recita, todas las líneas de fuga que un poema puede contener, sobre todo si pensamos en la idea moderna del poema constelado. El gran desafío para Echavarren en la realización del film residiría en encontrar un tono que reproduzca el poema y al mismo tiempo lo desfigure, sin reconstruirlo en una única voz

gauchesca pero también la poesía urufanra), disputado por brasileros y argentinos hasta 1830. Esta incertidumbre del suelo los expulsó a buscar su hogar no en otro sitio más que en el propio lenguaje. Hamed retoma de Eduardo Milán la hipótesis de que los escritores uruguayos, o bien se exilian afuera, o bien se exilian en sí mismos, en el encierro. "Para sus escritores, Montevideo parece funcionar, no como un lugar continentador sino como una barra separante, como un margen o línea que, de por sí, los exilia. Y este exilio parte del lenguaje mismo con que los escritores se advierten a sí mismos [...] La fuga se da con respecto al lenguaje y es ahí que Montevideo funciona como barra excluyente y no como hogar" (17).

³ Hamed afirma sobre Echavarren: "Por las coordenadas del discurso dominante, el cuerpo sólo podía ser convocado a la racionalización de la lucha política; frente al embate ideológico, el cuerpo se retrae, cae de espaldas y los esfuerzos por reappropriarlo y erotizarlo deberán, a un tiempo, revertir la relación del poeta con el lenguaje. Confiar en el cuerpo propio equivale a replantearse el lenguaje poético" (87). El viaje, entonces, si bien anterior a la dictadura militar, puede ser entendido como parte de aquellos "exilios microscópicos, moleculares", no asumidos como tales, que Néstor Perlongher mencionaba para hablar de las búsquedas de construcción subjetiva, en el marco de los discursos dogmáticos en el Río de la Plata (2004: 274). En una entrevista realizada en 1985 Perlongher explica cómo también hubo "exiliados sexuales" durante la dictadura: "era insoportable ser gay en la Argentina. Era cosa de salir a la calle y que te llevaran. Ni siquiera te agarraban porque habías tenido relaciones con alguien; era por tu manera de caminar, por el pelo largo, por el look. [...] Realmente fue un exilio, pero a la manera de esos exilios microscópicos, moleculares: la gente se va solita, o en pequeños grupos, sin asumir su condición de exiliados" (273-274).

⁴ Entre las que se pueden mencionar *Pacific Palisades*, el poema y la instalación en México DF, las *performances* de poesía, la dramaturgia y actuación teatral, etc.

⁵ Un ejemplo de esto podría verse, según Porrúa, en la lectura que hace Juan Gelman de "Yo persigo una forma" y de "Era un aire suave" de Rubén Darío. Allí el poeta argentino despliega una "escena narrativa", suaviza los acentos múltiples y acorta la distancia entre el modernismo y nosotros.

personal. Acaso por esto para *Atlantic Casino* la voz es plural: una multiplicidad de rockeros se apropia del poema, lo recita de memoria, sin respetar el orden de las estrofas ni su unidad.

Este descentramiento autoral se enfatiza con la observación de que el mismo Echavarren se encuentra prácticamente ausente en el film. Sólo lo vemos en una escena, casi aislada. Hermanado con el resto de los rockeros en su imagen, se distingue de ellos por ser el único que se ubica sentado frente a un escritorio, bajo el amparo del papel y la computadora. Es el único momento en donde tiene lugar la representación del poema escrito y pone de relieve las estrategias del *pop* y del neobarroco en simultáneo: la figura de Echavarren leyendo su propio poema dentro del film que por entero es el poema, opera una redundancia y es casi una puesta en abismo. No es Echavarren quien recita, sino el ícono de un poeta recitando. Y todavía más, no es el poeta, sino su doble parodiado, el crítico. La estrofa que lee dice: “Un delirio de interpretación mata el pop. /Lo llamamos rallador. /Destruye el pop al encapucharlo”. (2000: 259)

Parodia que se refuerza en la mezcla de su *look glam* y su dicción poco inglesa, latina. Echavarren cuenta que al escribir en otro idioma encontró que no quería ni necesitaba trabajar en un lenguaje de “diccionario”, sino sumergirse en la fluidez de las jergas musicales: “De modo que las conversaciones relacionadas con ese tema y las revistas musicales se volvieron mis fuentes léxicas” (2000: 298), relata, para agregar que entonces se dio cuenta de que la carga de oralidad que el poema poseía le dificultaría su lectura; sería una lectura con una pronunciación forzada.⁶

La tendencia a descomponer el poema haciendo intervenir varias voces también incluye la incorporación del espectador. El montaje de los planos, por ejemplo, alterna movimientos de ruptura y acercamiento al público con la diégesis del video. Al comienzo, el diálogo de los rockeros nos sitúa afuera de la diégesis; los vemos bailar a contraluz, entrar y salir del edificio, etc. Pero muy pronto nos hablan directamente, es decir, a la cámara, que panea y los toma fijos, en primer plano. Somos sus interlocutores, nos encontramos por fuera pero ellos nos observan y nosotros los reconocemos.

La instancia que me interesa es la tercera, ya que implica una cercanía dinámica. Steve Fraser, el músico que protagoniza el film, se maquilla y se enoja mientras se habla a sí mismo frente a un espejo. Por el modo en que la cámara está colocada, lo vemos, mediante el espejo, hablando para sí; aunque mirando de frente, hacia nosotros. Esta triangulación nos inserta en su cuarto como si se disolviera la “cuarta pared” y pudiéramos circular por el espacio. Ya somos participantes, sólo que de una manera casi invisible.

La apertura de la imagen hacia el espectador, junto al hecho de experimentar con lo poético en varios lenguajes expresivos, nos permite situar a *Atlantic Casino* dentro del registro de la *performance*, ese arte “en vivo” que yuxtaponía varias disciplinas,⁷ cuyo contexto más próximo era el de las búsquedas artísticas orientadas hacia la desmaterialización de la obra, el arte de acción y del concepto.

Aquí valdría la pena una digresión. En su “Mapa de lo posmoderno” Andreas Huyssen (2002) rescata los elementos del posmodernismo que él considera críticos y

⁶“Al leerlos en voz alta me di cuenta de que [...] yo no era el mejor intérprete de esos versos” (Echavarren 2000: 239-240).

⁷Según Patrice Pavis (1998: 333) la *performance* “asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros sino en museos o salas de exposiciones. [...] Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín, y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación”.

resistentes. Lo más interesante del posmodernismo (en tanto sensibilidad relacional para con el modernismo), reside en la recusación al rechazo de las vanguardias respecto de la cultura popular. En este sentido Huyssen considera necesario datar este momento de negación en el surgimiento de la contracultura de los años 60. Es entonces cuando surge un movimiento que toma de la vanguardia europea las experiencias de Dadá, el surrealismo y Duchamp, que critica la “institución arte” estabilizada dentro del modernismo norteamericano, proponiéndose lograr un acercamiento a la cultura popular que el *high modernism* no había logrado.⁸

Más tarde, durante los 70 y 80 el panorama se transforma y la utopía se desvanece. Sin embargo, junto al posmodernismo afirmativo y ecléctico surgen una serie de movimientos de resistencia, que considera verdaderamente innovadores y en donde centra su “esperanza” (sic). Estos son los movimientos de las minorías. “Lo posmoderno alentaba la promesa de un mundo pos-blanco, pos-masculino, pos-humanista, pos-puritano” (274), señala Huyssen.

Esta referencia contextual, si bien presenta muchas inquietudes y se inserta en un debate extenso sobre los retornos de la vanguardia,⁹ me resulta productiva para pensar por qué Echavarren elige al *rock* como puente entre la poesía y el cine, sin apelar directamente a tópicos más cercanos a los del cine de vanguardia, como *Orfeo negro* de Jean Cocteau o *Salomé*, de Werner Schroeter, de quienes se reconoce heredero.¹⁰

El trabajo de Ignacio Prado sobre *Atlantic Casino* realiza un breve recorrido por la historia del video experimental y opone el cine de vanguardia al *underground*. Coloca al film de Echavarren dentro de la segunda corriente y menciona que nunca hubo entre la vanguardia norteamericana y el *rock* una verdadera imbricación.¹¹ Esta segmentación

⁸ “Bajo la forma de los happenings, el pop, el arte psicodélico, el rock ácido, el teatro alternativo y callejero, el posmodernismo de los sesenta intentó recuperar ese ethos negativo y resistente que había nutrido al arte moderno en sus primeras etapas pero que no parecía ya capaz de sostener. Naturalmente, el “éxito” de la vanguardia pop –surgida sobre todo de la publicidad– la volvió productiva y rentable casi de inmediato y fue entonces absorbida en una industria cultural aun más altamente desarrollada que aquella con la que se enfrentó la vanguardia europea. Pero a pesar de su captura a través de la mercantilización, la vanguardia pop retuvo cierta agudeza en su cercanía con la cultura de confrontación de los sesenta.” (Huyssen 2002 [1986]: 332-333).

⁹ Para nombrar los textos más significativos en torno al debate sobre vanguardia y neovanguardia: Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987. Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid, Akal, 2001, y el mismo texto de Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo, 2002. Una discusión con Bürger sobre la vanguardia en Latinoamérica puede leerse en el trabajo de Longoni, Ana: “La teoría de la vanguardia como corset” en Revista *Pensamiento de los Confines*, n. 18, Julio de 2006, pp. 61-68.

¹⁰ Al punto que algún tiempo después de *Atlantic Casino* dirá: “La película es una especie de monstruo porque no tiene nada que ver con nada, no tiene que ver con los conciertos, las reuniones y los bares donde podía juntarse la gente glam. Simplemente la entronco con una tradición de cine poético que me parece que es escasa. Tenemos las películas de Cocteau y de un director que admiro que es Werner Schroeter” (2000: 299).

¹¹ Ignacio Prado (2000) realiza una distinción entre los films de vanguardia y los del *underground* estadounidense, para colocar a *Atlantic Casino* en la segunda serie. Es significativa la distinción que el crítico realiza entre vanguardia y *under*, al menos en el cine: “la elite académica de la vanguardia siempre consideró a la música popular como el medio de la cultura de masas que no debería ser incluido en la banda sonora de sus películas. Sólo el film *underground* se abrió parcialmente a la música popular para compartir sus ritmos y su mensaje rebelde. [...] Existen muy pocos casos de colaboración entre músicos de rock importantes y artistas de vanguardia en los Estados Unidos. Ni siquiera el team Andy Warhol - Velvet Underground puede ser considerado un ejemplo. [...]” (284).

enfataría la tensión destacada por Huyssen entre la cultura popular y el arte, y la situación incierta de la vanguardia norteamericana entre ambas. Echavarren, según Prado, elegiría el *under*, por su rebeldía al sistema establecido.

No obstante, la pregunta acerca de la elección del *rock* tiene más respuestas. En primer lugar, como señalé más arriba, para Echavarren el *glam* es efectivamente un espacio transgresor que habilita un tipo de cuerpo “fuera de género” sexual e identitario. Los rockeros del film son nómadas y marginales. Los participantes, salvo Fraser y Scott Gray, no son músicos o actores reconocidos. Se diría que “hacen de sí mismos”, exhibiendo su *performance* diaria, a partir del maquillaje, la ropa y la gesticulación.

Estos cuerpos oscuros, inciertos, resultan coherentes para articular una búsqueda de subjetividades de “pretensión libidinal errática” (Echavarren 1996).¹² Si los rockeros que propone son mutantes, es porque su forma “sin sentido” (su abyección, en términos de Judith Butler) posee un poder desestabilizador de tal intensidad que indica, desde su exclusión, “lo legible”, permite edificar el binomio “masculino-femenino”.¹³

Por otra parte, las subculturas constructoras de estilos habilitan una corporalidad densa. Los cuerpos de los rockeros disponen en la escena la densidad de un cuerpo neobarroco, o en este caso, *neobarrocker*.

Un bailarín a gogó en un minivestido plateado, /un tipejo balanceándose,
papagayo estrujado verde lima [...] Un cadáver despellejado revive bajo el
reflector [...] Un cúmulo de muertos chillones y amanerados (247).

[...]

¡Somos ratas! ¡Somos ratas! ¡Somos mugre!
¡Somos cerdos! ¡Somos chusma! ¡Somos degenerados!
¡Somos perras! ¡Hasta nuestros managers son cerdos!’
Antes fusilados que olvidados (247).

Se trata de un acopio de anatomías, (andrógino-humano-cadáver) que lleva los motivos del barroco (los cadáveres, el maquillaje, los espejos) hacia el *rock*, para descomponer un modelo de cuerpo convencional y posibilitar su liberación de sujeciones identitarias.

¹² En el prólogo a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* Echavarren comenta cómo el interés por la lectura del barroco proviene entre otros motivos posibles de que “nuestro siglo es el punto de superación y desmantelamiento de los ideales contrapuestos del siglo XIX: subjetivismo ilusorio y utopismo autoritario. La información es una lucha, entre otras, de grupos y minorías, de sujetos divididos no sólo por la barrera de clase sino por estilos de conducta y de aspecto. El régimen de verdad se hace fluido [...] Cualquier ideología es considerada como ficción [...] El interés por, y la modalidad contemporánea del barroco, neo o posmoderno, es consistente con esta fase de la cultura que da un nuevo sesgo a la lucha de los particulares y su pretensión libidinal errática” (1996: 14).

¹³ Según Judith Butler (2002 [1993]) todos los cuerpos, para poder constituirse dentro del esquema de la cultura, “actúan” el género, realizan *performances* porque repiten conductas, movimientos, gestos, maneras que se construyen como un repertorio de citas. Cada cuerpo cita elementos de este repertorio, siempre parcialmente, y renueva de este modo la norma heterosexual. Pero en esta repetición lo que interesa es la creatividad. Butler ejemplifica cómo los estudios *queer* se reapropiaron de un término que resultaba despectivo, para transformar su sentido. Los rockeros de Echavarren también “citan” un repertorio gestual, pero no para imitar la norma sino para citar la forma singular de construirse subjetivamente.

Se evoca por lo tanto un cuerpo desorganizado y agresivo.¹⁴ La violencia con la que se enfrenta directamente el rockero a la cámara se multiplica en todos los órdenes. En una escena los rockeros se abalanzan sobre uno, al que comen vivo. Es el ritual de antropofagia que reitera las escenas de violencia fundante de las colectividades. Y que se vuelve central para acentuar la ironía: “¿Quieres que alguien te ajuste los ojos?”, insiste Fraser en primer plano.

Ajustar la visión y el foco de lo que se observa borroso, distorsionado, resulta irrisorio en la mezcolanza comunal. Seguramente se debe entender a la inversa: alguien nos ajusta los ojos, nos obliga a ver nítido lo que está desfigurado. Frente a la agresividad solapada, aunque formativa, de la cultura moderna, en contra de la pulcritud de las formas, los rockeros buscan la violencia grupal. Los músicos bajan, se mezclan entre el público que salta o se empuja. Todos los recitales de *rock*, subraya el film, buscan volver indistinguibles esas fronteras y procesar una escena de ritual y comunión colectiva.

III.

Si a partir del *rock* o el *pop* se genera, según Huyssen, un posmodernismo negativo o resistente, cabe observar cómo resulta la apropiación de estos modelos contraculturales para el propio Echavarren, en tanto uruguayo residente en Estados Unidos. No parece que la exaltación con la que escribe sobre los estilos alternativos se halle exenta de crítica, o al menos de cierto humorismo: “Los nórdicos indican nuevas tendencias. / Como carecen de un clima templado / Ellos mismos deben volverse la jungla que les falta” (253).

Existe una imagen útil para describir la forma en que creo que el autor recoge estas “nuevas tendencias”; esto es, tanto la *performance*, el cine poético o la poesía-instalación, como la cultura rockera *underground*. En una entrevista sobre *Atlantic Casino* cuenta que el imaginarse la puesta en voz del poema en inglés le permitió idear una situación diferente a la de la lectura tradicional de poesía, y pensar por ello en otro soporte:

Me pareció que una vez que esto [los poemas *Atlantic Casino* y *Pacific Palisades*] estaba escrito, si yo iba a un recital de poesía y leía con mi acento extranjero, estos poemas no se entendían. El público de poesía no es el mismo que el de los conciertos de rock y mucho menos del aspecto glam de esa música. Había un desfase total. Leyéndoles yo a una serie de señores muy respetables estos poemas con un acento extranjero no producía nada, estaba fuera de lugar, no funcionaba. (2000: 298)

Se diría que Echavarren admite y vuelve productiva la escena de encontrarse desubicado, “fuera de lugar”, fugado territorialmente. La transforma en método de creación poética. La errancia lingüística y geográfica lo permite; lo transgenérico artístico y sexual, y la proliferación sintagmática, *neobarrocker*, también.

Bibliografía

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

¹⁴ Es claro que la noción de “cuerpo sin órganos” deleuziana establecería la lógica para comprenderlas. (Deleuze 1988)

Butler, Judith (2002) [1993]. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1988). "28 de Noviembre de 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?", *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.

Echavarren, Roberto, Kozler, José y Sefamí, Jacobo (1996). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, F.C.E.

Echavarren, Roberto (2000). *Performance. Género y transgénero*, Buenos Aires, Eudeba.

Echavarren, Roberto (2008). *Arte andrógino. Estilo versus moda. Ensayo 2008*, Santiago de Chile, Ripio Ediciones.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal.

Hamed, Amir (1996). *Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX*, Montevideo, Graffiti.

Huyssen, Andreas (2002) [1986]. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Longoni, Ana (2006). "La teoría de la vanguardia como corset". *Pensamiento de los Confines*, 18, 61-68.

Perlongher, Néstor (2004). "El espacio de la orgía" (Entrevista a Néstor Perlongher realizada por Osvaldo Baigorria). *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos. Originalmente publicada en el diario *Jaque* nº 134, el 3 de Agosto de 1986, en Montevideo.

Porrúa, Ana (2006). "La puesta en voz en la poesía". *Punto de Vista* 86, Buenos Aires (ed. online http://www.bazaramericano.com/mp3/poesia_voz.htm).

Prado, Ignacio (2000). "Música de rock, poesía y cine experimental". Cangi, Adrián (comp.), *Performance, género y transgénero*, Buenos Aires, Eudeba.

Films

Atlantic Casino (1989). Guión, co-dirección y montaje de Roberto Echavarren. Nueva York.

Velvet Goldmine (1998). Dirección de Todd Haynes. Estados Unidos.